

Ю. И. Арутюнян

### Повествовательные капители деамбулаториев романских храмов Оверни: к вопросу о программе

Романские храмы Оверни отличаются продуманной системой распределения скульптурного убранства, особое место в единой программе которого занимают повествовательные капители деамбулаториев. В Нотр-Дам дю Пор в Клермоне в апсиде представлена история Богоматери, рассказ о Прародителях рода человеческого и аллегория пороков и добродетелей. На капителях Сен-Нектер совмещена эсхатологическая и агиографическая тематика.

Ключевые слова: романское искусство Франции, скульптура в христианском храме, программа оформления церкви, иконография средневекового религиозного искусства

Julia Arutynyan

### Historiated capitals of deambulatories of auvernian Romanesque churches: the question of program

The Romanesque churches of Auvergne are notable for the rational system of sculptural decoration of their eastern part, including apse and deambulatory historiated capitals. The deambulatory of Notre-Dame du Port de Clermont is decorated with the reliefs «The history of Our Lady», «Adam and Eva. The Fall», «Psychomachia». In Saint-Necter apse we can find eschatological and hagiographical scenes.

Keywords: French Romanesque art, sculpture in the Christian church, program of decoration, iconography of medieval religious art

Деамбулаторием (deambulatorium – лат.) в истории архитектуры называется полукруглая галерея обхода хора, связанная с ним открытой аркадой. Вместе с венцом капелл в восточной части здания церкви эта форма получила распространение в эпоху романики<sup>1</sup>, особенно в так называемых паломнических храмах. Традиция возводит появление архитектурной конструкции подобного типа ко времени перестройки и расширения базилики аббатства Сен-Мартен в Туре<sup>2</sup> (997–1014 гг.) – одной из наиболее посещаемых во Франции святынь, связанных с почитанием Святого Мартина (ок. 316–397 гг.). Однако тип храма с обходом в апсиде возникает еще в Каролингские времена в образцовом плане монастыря из Санкт-Галло (816–817 гг., Санкт-Галлен, Библиотека монастыря), где варианты деамбулатория появляются как в восточной, так и в западной части сооружения. В целом можно предположить, что еще в эпоху Раннего Христианства, в период, последовавший за Миланским эдиктом, формируется «Т»-образный с трансептом и «U»-образный тип планировки базилики. В зависимости от литургической практики, требований времени, характера сооружения и конкретных обстоятельств, связанных с его возведением, издавна избирался либо первый (Латеранская базилика, Сан-Пьетро, Сан-Паоло фуори ле мура, Санта-Мария Маджоре), либо второй (Сан-Себастиано, Санта-Агнесса, Санти

Марцелино э Пьетро, Сан-Лоренцо фуори ле мура) вариант решения плана апсиды<sup>3</sup>.

Примечательный, хотя и спорный факт – уже Клермонский собор, освещенный в 946 г., по всей видимости, имел деамбулаторий по образцу первого Турского храма. Клермон, античный Августо-Неметум, – древняя столица провинции Овернь. Гало-римское наследие, проникшее сюда со времен поражения гордого Верцингеторикса, еще и теперь сказывается в массивной циклопической кладке стен, суровой мощи построек, выразительной пластике складок и своеобразном пристрастии к декоративным сюжетам в «архитектурной скульптуре». Специфика планировки и художественного решения овернских храмов заключается в обращении к тяжеловесной монолитной кладке практически нерасчлененных стен, компактности группировки частей здания, использовании типа зального сооружения, активного применения эмпор, которые в купе с единым цилиндрическим сводом создавали эффект сконцентрированности и мощи крепостного сооружения. Характерна для Оверни и планировка алтарной части здания с деамбулаторием и венцом радиальных капелл. Таковы Нотр-Дам дю Пор в Клермоне, Сен-Нектер, Сент-Остремуан в Исуаре, церкви в Моза, Вольвике, Орсивале, Бриуде. Но если первые три построены по схеме, еще в V в. упомянутой преподобным Нилом Синаитом (ок.

350–430 гг.) в письме к епарху Олимпиодору<sup>4</sup>: основные, с точки зрения иконографической программы, сцены помещены в хоре, нефы же украшены преимущественно декоративными мотивами; то последние, за редким, а потому знаковым, исключением, избилуют растительными орнаментами и тератологическими мотивами.

Деамбулаторий, отдельно стоящие колонны которого – идеальное место для расположения скульптурного убранства на круглых капителях хора, предполагает не только важную с содержательной точки зрения пространственную доминанту в храме, но и возможность обзора изображения с разных ракурсов. Необходимо подчеркнуть, именно в Оверни с ее суровыми фасадами храмов и сдержанным характером декора, пластика разнообразных капителей занимает особое место в общем решении скульптурного убранства интерьера. Средневековая мысль привыкла к этически и теологически обоснованному восприятию пространства, где стороны света и направления, движение вверх-вниз, вправо-влево обретает определенную содержательную окрашенность, что, безусловно, следует учитывать при анализе декоративного решения хора и деамбулатория.

История Оверни предопределила самобытность этой провинции, находящейся в самом центре Франции. Горы еще и в XIX в. изолировали ее территорию. Чаши потухших вулканов, по образному выражению Ш. Нодье, превратились в корзины Флоры. Принято считать, что пейзажи этой земли радуют глаз, но не способствуют ее процветанию. Арверния дольше других провинций Галлии сопротивлялась римскому завоеванию, только после пленения вождя племени Верцингеторикса (53 г. до н. э.) Цезарю удалось покорить изолированную и независимую территорию. Во времена Великого переселения народов здесь властвовали вестготы и франки, а после падения Меровингов ею овладели герцоги Аквитанские. Под власть короны в 706 г. ее вернул Пипин Короткий, но при воцарении Капетингов Овернь считала себя совершенно самостоятельной. Борьба за земли обостряется в эпоху крестовых походов, в отсутствие Вильгельма VII французские короли начинают активно вмешиваться в дела провинции, по возвращении в 1114 г. граф Овернский вынужден был признать себя вассалом герцога Аквитанского. Людовик IX заключил с Вильгельмом IX договор о частичном присоединении к Франции территории, за исключением департаментов Пюи-де-Дом и Верхней Луары. В 1271 г. Овернь окончательно включается в состав королевства. В качестве наследного владения она была пере-

дана Иоанну, герцогу Беррийскому, по смерти которого в 1416 г. отошла к дому Бурбонов. С 1531 г. Овернь постепенно возвращается под власть короны, однако и во времена Людовика XIV местные землевладельцы активно отстаивали право на самостоятельность.

Церковь Нотр-Дам дю Пор в Клермоне, древнем Августо-Неметуме, возведена в XII в. (1099–1185 гг.) на месте более ранних сооружений. Древний храм VI в. был построен епископом города Святым Ави (St. Avit), разрушен норманнами (855 г.) и восстановлен Святым Сиго (St. Sigon). Последняя церковь уже носила название Нотр-Дам дю Пор, очевидно вследствие ее соседства со складом или рынком (portus). Однако к 1185 г. относится письмо епископа Понса де Полиньяка – обращение к верующим с просьбой о содействии в построении храма. К этому времени относятся и капители хора, неф возводился и украшался раньше. Но здание не было закончено и в 1240 г., когда Папа Иннокентий IV призывает своих легатов вдохновить прихожан на поддержку строительства. Находясь на пути паломников в Сант-Яго-де-Компостела, храм издавна был центром поклонения Богородице, здесь странники могли узреть чудесную статую Девы Марии.

Капители хора выделяются в скульптурном ансамбле Нотр-Дам дю Пор в Клермоне и по манере исполнения, и по четкой продуманности их взаимосвязи, их авторство приписывается мастеру Робертусу (Роберту), согласно словам, высеченным на одном из рельефов: «R[O]TB[ER]TUS ME FECIT».

С южной и северной стороны хор обрамлен колоннами с декоративными капителями растительного орнамента, сходство которых с классическими коринфскими образцами обусловлено не только историей античного Августо-Неметума, но характерными для данного храма принципами организации композиции блока. Вслед за ними с юга помещена колонна с капителью, которую Луи Брейе, автор первого труда, анализирующего иконографию скульптуры храма, определяет как декоративную, восходящую к галло-римскому прототипу, на ней изображено противоборство существ, названных автором «крылатыми гениями» (или духами)<sup>5</sup>. Сражение передано дважды. На северной грани воины с закрученными усами и пышными шевелюрами, облачены в короткие туники и снабжены оружием, каждый яростно пронзает щит противника. Крылья раскинуты в стороны, подобно волютам классической капители. Сцены противоборства вооруженных персонажей нередко встречаются в скульптуре центральной и юго-восточной Франции (два примера можно обнаружить на

эмпорах церкви Сент-Фуа в Конке), в некоторых из них Э. Маль видит отражение «*chanson de geste*», он связывает распространение этих сюжетов с путями паломников. На южной грани принимает иной оборот, соперники менее уравновешены, это какие-то дикие воинственные существа. Фигуры полуобнажены, и все их одеяние – некое подобие юбки из извивающихся полотнищ, сходных с языками пламени (что роднит этих героев с традиционным изображением дикарей, язычников или демонов), крылья распростерты, щит подвешен на перевязи. Один из воинов целится в противника увесистым камнем<sup>6</sup>. Сомнительным кажется предположение, что два сражения противопоставлены, можно допустить, что битва – аллегорическое изображение порока Ярости. Подобное истолкование позволяет включить эту сцену в ряд Грехов, поражающих человека, и Добродетелей, им противостоящих.

Сюжет соответствующей капители с северной стороны хора восходит к «*Psychomachia*», прославленному сочинению Аврелия Пруденция Клемента (348 – после 405 гг.). Аллегория, дидактический смысл которой последовательно прочитывается на рельефе, повествует о битве Пороков и Добродетелей. На юго-западной стороне капители Щедрость (*Largitas*) и Любовь (*Caritas*) поражают копытами попираемые ими тела, подразумевающие Жадность (*Avaritia*). На северной грани – Ярость (*Ira*), в виде полуобнаженной растрепанной женщины, вонзает кинжал себе в грудь, не выдержав, по словам Пруденция, стойкости и мудрости Терпения. Ее руку обвивает хвост крылатого дракона, который пытается укусить поверженную Жадность. Ухватив Грех за левую руку (уже на ребре капители), выступает Добродетель в виде вооруженной крылатой девы в кольчуге. По Пруденцию, Ярости противопоставит Терпение или Смирение (*Temperance*), но с крыльями обычно изображали парящую в небесах Надежду (*Spes*). Рядом – упорная битва между Милосердием (*Misericordia*) и Жадностью (*Avaritia*), которую теперь олицетворяет бородатый взъерошенный человек в обычной для изображений демонов и сил зла повязке из отдельных полотнищ – «шкур». Воины упираются друг в друга щитами, на которых указано, какой Порок или Добродетель они воплощают. У каждого свое оружие – дева поднимает тяжелый меч, запястье Греха опутывает кольцами змеевидный монстр с головой дракона и высунутым языком. Жертвователю, бородатый мужчина в светской одежде, попирает ногами скрюченную фигуру, олицетворяющую Жадность, что по смыслу вполне совпадает с его богоугодным деянием. Торжественный акт

закладки храма, озаменованный водружением первой колонны, представлен в аллегорической форме<sup>7</sup>. Восседающий на возвышении ангел держит раскрытую книгу с посквятиельной надписью: «*In honore S[anctae] Maria[e] Stefanus me fieri iussit*». Ему, посланцу небес, донатор Стефан (Этьен) почтительно преподносит свой дар – украшенную завитками растительного орнамента капитель колонны. Ладонь ктитора, вложенная в руку ангела, – знак омажа – подчинения и преклонения. Предполагают, что здесь изображен даритель-мирянин, откликнувшийся на призыв епископа Понса де Полиньяка, прозвучавший в 1185 г. Аналогичная иконография характерна для сцен основания храма в овернской скульптуре, ее можно встретить в Вольвике, Туре, Бульно, Триза<sup>8</sup>. Общее значение рельефа – триумф Добродетели и победа над Пороком, в особенности – над Алчностью: щедрость донатора, девы-воительницы, поправшие грехи, бой Милосердия со Скупостью.

Эту тему поддерживает капитель с южной стороны за трансептом, на стене деамбулатория воплощен один из наиболее известных сюжетов в Оверни – наказание ростовщика. Если в Аквитании и Бургундии предпочтение отдавалось евангельской притче о злом богаче и бедном Лазаре, то в Оверни позор и порицание заслуживает именно процентщик, терзаемый демонами. Аналогичная композиция повторяется в Бриуде, Эннезе, Орсивале, Сен-Нектер. В центре рельефа – обреченный грешник со скорбным лицом, его члены вывернуты, шея обвязана веревкой. Крылатые человекоподобные демоны с раскрытыми ртами и выпученными глазами удерживают ростовщика за руки, веревка опускается с его плеч и обвивает лапы злобных существ. За ними, на боковых гранях капители, пара гримасничающих бесов придерживает свиток, пересекающий весь рельеф. Надпись гласит: «*Mill Artifex scripsit: Tu periisti usura*». При этом «*Mill Artifex*» – имя демона средневековой легенды, знавшего «Тысячу Способов», как соблазнять людей<sup>9</sup>. Этот сюжет вписывается и в общую тематику изображений в храме – грешник поработен темными силами, это вновь знак Порока.

Продуманный и наглядный смысловой ряд образует центральная группа капителей хора, где ветхозаветные сюжеты о первых людях соседствуют с историей Богоматери. Взаимоотношение рельефов объясняется не просто противопоставлением, автор программы исходил из доктрины: «Мария – новая Ева»<sup>10</sup>. Тертуллиан (155/165–220/240) утверждает: «Ева поверила змею, Мария поверила Гавриилу. Грех, который одна совершила, поверив, другая, поверив, загладила»<sup>11</sup>. Согласно словам святого Иринейя

Лионского (ок. 130 – ок. 220), «Господь пришел к Своим и был носим Своим собственным созданием, которое носится Им Самим, и непослушание, бывшее по поводу дерева, исправил Своим послушанием на дереве; и обольщение, которому несчастно подверглась уже обрученная мужу дева Ева, разрушено посредством истины, о которой счастливо получила благовестие от Ангела также обрученная мужу дева Мария. Ибо, как та была обольщена словами ангела к тому, чтобы убежать от Бога, преступив Его слово, так другая чрез слова Ангела получила благовестие, чтобы носить Бога, повинувшись Его Словоу. И как та была непослушна к Богу, так эта склонилась к послушанию Богу, дабы Дева Мария была заступницею девы Евы. И как чрез деву род человеческий подвергся смерти, так чрез Деву и спасается, потому что непослушание девы уравновешено послушанием Девы. Грех первозданного человека получил исправление чрез наказание Перворожденного, и хитрость змея побеждена простотою голубя, и таким образом разорваны узы, которыми мы были привязаны к смерти»<sup>12</sup>.

По мнению Л. Брейе, на рельефах Клермона изображения аллегорически сопоставлены: «Книге Жизни» в руках ангела соответствует приговор человеку, начертанный на таблицах, а торжествующий ангел у Райских Врат перекликается с отсутствующим сейчас Изгнанием из Рая; подобные нюансы совпадений и формировали программу<sup>13</sup>. Добавим, возможно, отсутствие упомянутого сюжета замыслено, в контексте ансамбля деамбулатория он должен возникнуть в памяти созерцающего при сопоставлении представленных сцен что, естественно, могло быть воспринято лишь просвещенным и сведущим в вопросах богословия зрителем.

На северной грани капители представлено Грехопадение<sup>14</sup>. Змей-искуситель обвивает дерево познания добра и зла, стебли которого переплетаются подобно виноградной лозе, извивающееся тело монстра с головой дракона повторяет изгибы побегов растения. Его плоды – гроздья винограда – держит первая женщина, сам змей пожирает один из диковинных фруктов из ее рук, другой она подносит ко рту Адама. На западной грани Господь вступает в сад Эдемский, раскрытые страницы с надписью: «Esse Adam casi unus ex vobis [actus]»<sup>15</sup>, – указывают, что уготовано Адаму. Осуждение наглядно изображено на южной стороне капители: ангел угрожающе хватается Адама за длинную бороду, а человек в свою очередь обвиняет во всем Еву. Он грубо тащит за волосы, упавшую на колени женщину, изливая свой гнев. На восточной грани богатыю растительность райского сада ох-

раняет ангел с распростертыми крыльями, изображенный среди завитков виноградной лозы и причудливых плодов. Орнаментально-декоративное начало в решении этой композиции наводит Л. Брейе на мысль о воздействии на скульптуру Клермона инициалов миниатюр романских манускриптов<sup>16</sup>. Следует добавить, что иконография этого памятника в целом отличается от сдержанных и лаконичных ансамблей рубежа XI–XII вв. сложностью и многословностью детального и подробного рассказа.

На капители к северу от изображения Адама и Евы воплощена история Богоматери<sup>17</sup>, а к югу – Ее триумф, это – основа программы, ведь именно Деве Марии посвящена церковь. Последовательное развитие повествования начинается с явления ангела Захарии на юго-западной грани<sup>18</sup>, на противоположной – Благовещение<sup>19</sup>, на северо-западной стороне – Встреча Марии и Елизаветы<sup>20</sup>, а на юго-восточной – св. Иосиф<sup>21</sup>, а рядом с ним – посланник небес держит свиток с надписью: «Rotbertus me fecit». Очевидно, фразу следует понимать как торжественное подношение Богоматери, как знак преклонения, ведь на соседней капители хора представлен жертвователь с даром перед ангелом. Образ донатора, который отозвался на призыв епископа Клермона, увековечен на одном рельефе, на другом сам мастер оставил свое имя. В позднероманском памятнике программа обретает четкость логически построенного изречения, сформулирована не только общая идея ансамбля, но нюансы смысла.

С южной стороны от капители «Грехопадение» помещен триумф Богоматери, тема Успения приобретает развернутую и торжественную интерпретацию. В отличие от готических тимпанов церковей Нотр-Дам в Шартре, Лане, Париже, Амьене и Страсбурге или описания этого события у Григория Турского, здесь нет повествования о похоронах и скорби апостолов. Единственный сюжет, иконография которого широко распространена и встречается уже в романской скульптуре, – Вознесение Богоматери, представленное на юго-западной грани капители; на юго-восточной стороне выступает ангел с раскрытым фолиантом. А. К. Портер определяет это изображение – «Дева Мария как Книга Жизни»<sup>22</sup>. На северо-востоке тяжелые окованные врата обрамляют алтарь, Л. Брейе утверждает, что это – «наивное воспроизведение Рая, двери которого открыты для Марии»<sup>23</sup>, в интерпретации А. К. Портера здесь представлен Ковчег Завета – символ Богоматери<sup>24</sup>.

Капители хора, безусловно, объединены темой Мария – новая Ева, но, думается, это не единственное возможное истолкование. Для



этих рельефов, как и для программы всего ансамбля в целом, характерна идея искупления, возмездия и воздаяния, порока и добродетели. Центральные сюжеты апсиды могли быть сопоставлены следующим образом: в середине грех и то, что было потеряно (Грехопадение, Изгнание из Рая и Райские Кущи, охраняемые ангелом); а по сторонам – обещание Спасения (история Девы Марии от Благовещения до Встречи с Елизаветой) и обретение Спасения (Вознесение и Триумф Богоматери). Соседние капители также указывают на Порок и победу над ним, торжество сил добра и наказание греха.

Продуманная программа скульптурного убранства деамбулатория отличает и церковь Сен-Нектер. Храм над могилой Святого Нектария, проповедовавшего христианство в этих местах, появился в середине XII в. (1146–1178 гг.) благодаря трудам монахов аббатства Ла Шас-Дье (La Chaise-Dieu). Вильгельм VII, граф Овернский, выделил аббатству земли и поддерживал возведение храма. В 1840 г. церковь была включена в реестр охраняемых памятников, и ее реставрация проводилась под руководством архитектора Брейерра (Breuyerre). Скромные размеры здания заставили создателей заменить традиционные столбы колоннами, и это – единственное принципиальное отличие конструкции и планировки Сен-Нектер от Нотр-Дам дю Пор.

На капителях апсиды – в хоре и деамбулатории – чудеса Христа перемежаются со сценами Страстей и историей святого Нектария – покровителя храма, они совмещены с рельефами на тему Страшного Суда.

С южной стороны на стене деамбулатория помещено изображение поводыря с обезьяной; Аббат Роше предполагает, что это грешник, уводимый демоном<sup>25</sup>. В интерпретации Ф. Карлссона подобная сцена обозначает поработанный порок, принужденный нести тяжесть Ecclesia Universalis<sup>26</sup>, аббат Обер утверждает, что фантастические существа в храме вообще указывают на силы зла, скованные, подобно преступникам, которых заставили служить Церкви<sup>27</sup>. Подчеркнем, что мотив рабства как подчинение греху играет здесь особую роль. Этот сюжет, с одной стороны, подразумевает мощь и силу церковного здания, а значит и триумф Церкви (согласуясь с изображением орлов на столбах средокрестья), а с другой – обозначает грешника (или порок), которого постигнет наказание, что по смыслу соответствует сценам отделения праведных от проклятых на капители «Страшный Суд» в хоре. На следующем рельефе описана беседа Христа с начальником мытарей Закхеем<sup>28</sup>, которая традиционно рассматривалась как знак прощения грешника, спасения искренне рас-

каившегося. Таким образом, этот сюжет также относится к череде эсхатологических сцен, представленных в хоре и деамбулатории, ведь в нем явственно звучит тема божественного милосердия и избавления благодаря вере.

Среди капителей полуколонн стены деамбулатория выделяются фигуры птиц и фантастических всадников (по аббату Роше – «Страсти, укрошенные христианином»<sup>29</sup>, в таком случае сюжет можно связать с общей темой деамбулатория – Страшным Судом). Изображения орлов, полностью повторяющие рельефы средокрестья, можно считать как декоративным мотивом, так и знаком триумфа Церкви, что связывает эту сцену с расположенным поблизости сюжетом «Поводырь с обезьяной». Символический смысл подобных образов лежит в русле всей тематики деамбулатория, на последнем рельефе которого представлены ангелы в военном облачении, со щитами. Стражи Райских Врат, они разделяют избранных ко спасению и осужденных или сражаются с силами зла, а эти эпизоды вновь относятся к Откровению Иоанна. Таким образом, все сцены в деамбулатории связаны с эсхатологической тематикой.

Чудеса и Страсти Христовы и тема Страшного Суда объединяют капители хора. События жития Святого Нектария, которому посвящен храм, сопоставлены с Христологическим циклом. С точки зрения евангельской истории рассказ начинается со второй капители хора, где на северной стороне изображено Чудо Умножения хлебов<sup>30</sup> и Преображение<sup>31</sup>. Христос предстает в царственной позе с крестом в руке, рядом с ним увенчанные нимбами законодатель Моисей и пророк Илия со свитком в руке, беседующие о последних днях Его земной жизни, что символически указывает на Страсти<sup>32</sup>. На юго-восточной грани изображен крепко обхвативший классическую коринфскую колонну человек, которому ангел вкладывает в руку меч: образ донатора, Святого Ранульфа или аллегория Добродетели (Fortitudo)<sup>33</sup>. Иконография сцены близка к изображениям «Гибели Самсона»<sup>34</sup>: у героя длинные волосы, за которые ухватился солдат, а оружие может обозначать возвращенную силу. История Самсона нередко выступает как префигурация истории Христа. Эпизод может знаменовать Распятие, ведь рядом, среди сцен Страстей, нет его воспроизведения, таким образом, эта капитель символически связана с Христологическим циклом. Чудеса Христа рядом с подвигом Самсона, обратная сотериологический смысл, указывают на торжество веры.

На первом с северной стороны рельефе представлены события Страстей Христовых,

причем, если совмещение сцен Чудес с Преображением нельзя назвать традиционным, то связь Преображения с эпизодами Страстей закономерна. С одной стороны его можно сопоставить с молитвой в Гефсиманском саду и Взятием под стражу<sup>35</sup>, ибо одни и те же действующие лица принимают участие в обеих сценах; при этом события символически указывают на Страсти, ведь считалось, что Моисей и Илия беседовали с Христом о последних днях Его земной жизни, а Взятие под стражу предваряет последующие события. Но с другой стороны существует пример, где при всей нечеткости иконографии, Преображение и Неверие Фомы помещены на одном рельефе. На капители клуатра монастыря при церкви Ла Дорад (Тулуза) их объединение, возможно, основано на идее чудесного явления Христа ученикам: во всей славе на горе Фавор и после Воскресения. В Сен-Нектер эти сцены соседствуют, при этом трудно найти объяснение, почему Неверие Фомы помещено среди событий Страстей. Рассказ начинается на восточной грани, где эмоциональное и напряженное воспроизведение Поцелуя Иуды и Взятия под стражу<sup>36</sup> перекликается с Преображением на соседней капители. Сцена Бичевания<sup>37</sup> расположена на северной стороне. Здесь выразительно передано ощущение толпы – один из персонажей удивленно вытягивает шею, выглядывая из-за голов других, напротив – смеющиеся солдаты показывают на Христа (иконография Бичевания здесь совмещена со сценой Осмеяния). Все воины представлены в полном облачении – кольчугах, шлемах, с оружием. На западной грани капители – Спаситель на пути на Голгофу встречает Мать и обращается к «дщерям Иерусалимским»<sup>38</sup>. Неожиданное в данном контексте Неверие Фомы помещено на южной стороне блока<sup>39</sup> и исполнено согласно традиционной иконографии. Очевидно, в совокупности подобные изображения указывают на Распятие, которое редко появляется в скульптуре капителей, хотя, безусловно, присутствует в храме на алтаре. Подвиг Самсона и Несение Креста рядом с Христом, демонстрирующим свои раны, должны вызвать в сознании ассоциацию, воспоминание о событии, запечатленном в сердце каждого христианина, намеренное умолчание в подобном контексте красноречиво указывает на значение данного сюжета.

События Воскресения Христова представлены на первой капители с южной стороны хора. Изображение триумфального выхода из Гроба распространяется на Западе в эпоху готики; в романской традиции Сошествие во Ад и Жены-Мироносицы<sup>40</sup> символически подразумевали Воскресение, как это и представлено на капители

Сен-Нектер. Высокая фигура Спасителя в сцене Сошествия во Ад занимает правую часть рельефа, в Его руке крест, которым он разбивает Врата и низвергает сатану. Ветхозаветные праведники выступают за Христом, коленапреклоненного Адама Он за руку выводит из Ада, за ним следует Ева, благоговейно вззирающая на Спасителя. Грешники, поглощенные огненным потоком, отвернулись от этой сцены. На северной грани капители представлена Гробница в виде романского сооружения на высоком цоколе с массивными арочными проемами, обрамленными колоннами, и остроколончатой башней, покрытой черепицей. Аббат Роше подмечает сходство между этим сооружением и церковью Сен-Нектер<sup>41</sup>. На восточной стороне капители – спящие солдаты, которые должны охранять Гроб Господень. Военное облачение и оружие вновь описано скульптором подробно и весьма разнообразно – кольчуги и шлемы разных форм, боевые топоры, мечи и копыя. На западной грани – ангел, восседающий на камне, отваленном от входа в Гробницу, обращается к Женам-Мироносицам, которые чинно выступают вдоль всей плоскости рельефа и несут сосуды с ароматами. Первая назидательно указывает на «алабастр» с благовонием, вторая поднимает раскрытую ладонь к груди, а третья держит сосуд обеими руками, это – Мария Магдалина, Мария Иаковлева и Саломия.

Таким образом, в апсиде описана история Христа – чудеса и явление Его Славы и Божественной сущности, Страсти и Воскресение, при этом эпизоды взаимосвязаны не только сюжетно, но и символически.

Две капители хора воплощают сцены эсхатологической направленности, при этом они перекликаются и взаимодополняют друг друга. Аббат Роше называет капители «Страшный Суд» и «Исполнение приговора»<sup>42</sup>, что кажется весьма условным. Думается, здесь можно говорить об «эффекте удвоения» Суда, ведь уже при выходе из гробов праведные отделены от грешных, а на соседней капители одни входят в Рай, других увлекают в Ад<sup>43</sup>. На одной из капителей изображен Христос во Славе и восстание из мертвых<sup>44</sup>, большую часть другой занимает сцена отделения избранных от проклятых и всадник на белом коне<sup>45</sup>, появление которого предвещает битву с силами зла и триумф праведности и веры. Такое истолкование подводит торжественный итог чередующимся сценам апокалиптического видения, представленным в хоре, и символически связанным с ними рельефам деамбулатория.

На соседней капители представлено житие Святого Нектария – ученика апостола Петра, посланного проповедовать христианство в Галлии с двумя сподвижниками Аустремони-

ем (Austremonius) и Баудимусом (Baudimus). Начинается история с того, что апостол Петр, восседающий на престоле, посвящает в священнослужители крещенного им Нектария. В руке у святого – посох, увенчанный крестом, знаком его сана (юго-восточная грань). И вот святому Нектария предстоит выдержать суровое испытание – демоном оказывается перевозчик в лодке на Тибре, когда праведник ехал на молитву в святилище на другой стороне реки. Но ангел, парящий над ними, спасает святого, который благополучно перебрался на другой берег. Рим в этой легенде, замечает Э. Маль, – вовсе не античный город времен первых христиан, а «странный Рим Средних Веков»<sup>46</sup>. На северо-западной грани события приобретают трагическое звучание – вскоре после приезда в Галлию трех проповедников святой Нектарий заболел и умер. Но прикосновение креста в руках святого Петра воскрешает праведника, и он поднимается из саркофага, а над ним все еще скорбит Баудимус. И, наконец, к умудренному святому во время проповеди приближается траурная процессия, и ему удается вернуть к жизни Брадулуса (Bradulus), чудо заставляет местных жителей принять христианство. Фоном для этой сцены служит очень подробное и проработанное изображение романской постройки, окруженной стеной с башнями, выступающими ризолитами, открытыми галереями и проемами разной формы. Э. Маль утверждает, что это «церковь Сен-Нектер, как мы видим ее по сей день на вершине горы»<sup>47</sup>.

Весь ансамбль храма по смыслу делится на нефы, украшенные декоративными капителями (кроме нескольких повествовательных сцен) и апсиду, где капители деамбулатория и хора связаны в единую программу с христологической и эсхатологической темами, с которыми корреспондирует житие Святого Нектария, над могилой которого и возведена Сен-Нектер.

Подобная структура храма (нефы подобны Райским Кущам, богато декорированным растительным орнаментом, а основное содержание раскрывается на капителях апсиды) характерна для церквей Оверни, причем не столько монастырских, сколько паломнических, открытых для верующих. Архитектурное решение подобных храмов с развитой восточной частью – деамбулаторием и венцом капелл – позволяет увидеть эти капители не только священнослужителям, но и прихожанам, и паломникам. Отметим, что упомянутые сооружения – поздние, и в их структуре, возможно, отразилась идея готических chevet с их продуманной программой изображений, хотя по своей архитектуре и убранству эти церкви полностью вписываются в рамки романского

стиля. Известно, что в XII в. появляются суровые, замкнутые монастырские церкви цистерцианцев, почти совершенно лишенные декора. И в это же время начинают строиться великолепные городские соборы. Некоторые тексты этого периода, как *Pictor in Carmine*, порицающие недостойные изображения в храме, все же лояльно относятся к серьезным библейским сценам и отводят особую роль размышлениям об их соответствиях<sup>48</sup>. Подобные храмы занимают «промежуточное положение», их апсиды несут в себе идею «Библии неграмотных» и «немой проповеди», а нефы без сюжетных капителей помогают сосредоточиться на молитве. Мы склонны связывать программу этих церквей с письмом Святого Нила и со словами пресвитера Теофила, уподобляющего неф Райским Кущам<sup>49</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей: классич. труд по европ. зодчеству от античности до современности: пер с нем. М.: БММ, 2005. С. 437, 439.

<sup>2</sup> Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 132–133.

<sup>3</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и Средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 54.

<sup>4</sup> Письмо, прочитанное на VII Вселенском соборе 787 г. как одно из старинных обоснований почитания икон, гласило: «Пишешь ко мне: поскольку готовишься воздвигнуть величественный храм в честь святых мучеников и Самого Христа, прославленного их мученическими подвигами, трудами и потами, то „не будет ли весьма прилично поставить в святилище иконы, а стены с правой и с левой стороны наполнить изображениями всякого рода ловли животных, чтобы видны были растягиваемые по земле сети, спасающиеся бегством зайцы, серны и другие животные, поспевающие за ними ловцы и ревностно преследующие их со псами, а также закидываемые в море сети, пойманные всякого рода рыбы и руками рыбаков извлекаемые на сушу; сверх сего сделать всякого рода лепные изображения из гипса для улаживания очей в дому Божиим; да и в месте общего собрания верных изобразить множество крестов и всякого рода птиц, скотов, пресмыкающихся и растений?“. А я на письмо это скажу, что детское и приличное маловозрастным дело – обольщать око верующих сказанным выше. Зрелому же и мужественному смыслу свойственно во святилище на восточной стороне храма изобразить только Крест. Ибо единым спасительным Крестом спасается человеческий род, и повсюду проповедуется надежда людям отчаянным. А святой храм и здесь, и там пусть наполнит рука искуснейшего живописца историями Ветхого и Нового Завета, чтобы и те, которые не знают грамоты и не могут читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших Истинному Богу и возбуж-

дались к соревнованию достославным и приспомятным их доблестям, по которым обменяли они землю на небо, предпочтя видимому невидимое. В месте же общего собрания верных, разделяемом на многие храмины, почитаю необходимым каждую храмину снабдить водруженным в ней честным крестом, а все излишнее оставить. Советую же тебе и умоляю тебя пребывать в неослабных молитвах, в непоколебимой вере и в подаянии милостыни, а также сожительницу свою, детей и все достойные осенять, покрывать, украшать и приводить в безопасность смиренномудрием, неоскудевающим упованием на Бога, поучением в Божественных словах, сострадательностью к единоплеменным, человеколюбием к слугам и исполнением всех заповедей Господа нашего Иисуса Христа». Цит. по: Нил Синайский, преп. Путь к добродетели: сб. писем / сост. Никон (Париманчук), иеродиакон. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006. 320 с. (Письма о духовной жизни).

<sup>5</sup> Brehier L. Les chapiteaux histories de Notre-Dame du Port a Clermont. Etude Iconographique // Revue de l'art chretien. 1912. T. 62. P. 254–255.

<sup>6</sup> Male E. The Religious art in France: the XII<sup>th</sup> century: A study of the origins of medieval iconography. Cambridge, 1978. P. 312.

<sup>7</sup> Арутюнян Ю. И. Ктиторская капитель из Клермона: попытка прочтения // Проблемы развития зарубежного искусства. СПб.: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина (РАХ), 2005. С. 18–24.

<sup>8</sup> Swiechowski Z. La sculpture romane d'Auvergne. Clermont-Ferrand, 1973. P. 253.

<sup>9</sup> Brehier L. Op. cit. P. 258.

<sup>10</sup> Карсавин Л. П. Культура средних веков. Киев: Символ & Airland, 1995. С. 140.

<sup>11</sup> Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О плоти Христа // Избр. соч. М., 1994. Гл. 17. С. 180.

<sup>12</sup> Ириней Лионский, св. Против ересей. V. 19:1 // Библиотека Якова Кротова. URL: [http://www.krotov.info/libRARY/iriney/vers\\_5.html](http://www.krotov.info/libRARY/iriney/vers_5.html). (дата обращения 30. 04. 2009).

<sup>13</sup> Brehier L. Op. cit. P. 349.

<sup>14</sup> Быт. III.

<sup>15</sup> Быт. III, 22.

<sup>16</sup> Brehier L. Op. cit. P. 343. Прямым аналогом можно признать манускрипт из аббатства Сен-Мартен в диоцезе Ажан: Bibl. Nat. Lat. 2819. См.: Swiechowski Z. Op. cit. P. 125.

<sup>17</sup> Лук. I, 5–56; Матф. I, 19–21.

<sup>18</sup> Лук. I, 5–22.

<sup>19</sup> Лук. I, 26–38.

<sup>20</sup> Лук. I, 39–56.

<sup>21</sup> Матф. I, 19–21.

<sup>22</sup> «Ecce libro vite, ecce Maria est nobis ascripta». Porter A. K. Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Boston, 1923. Vol. 8. Ill. 1170.

<sup>23</sup> Brehier L. Op. cit. P. 347–348.

<sup>24</sup> Porter A. K. Op. cit. Ill. 1169.

<sup>25</sup> Rochais, l'abbe. Les chapiteaux de l'eglise de Saint-Nectaire // Bul. monumental. 1909. Vol. 73. P. 222.

<sup>26</sup> Carlsson F. The Iconology of tectonics. Hassleholm, 1976. P. 72.

<sup>27</sup> Auber, l'abbe. Histoire et theorie du symbolisme religieux avant et depuis le chretienisme. Paris, 1871. Vol. 3. P. 337.

<sup>28</sup> Лук. XIX, 1–10.

<sup>29</sup> Rochais, l'abbe. Op. cit. P. 227–228.

<sup>30</sup> Матф. XIV, 15–21.

<sup>31</sup> Матф. XVII, 1–13; Марк. IX, 2–12; Лук. IX, 28–36.

<sup>32</sup> Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия / сост. Никифор, архим. Репринт. воспроизвед. изд. 1891 г. [Сергиев Посад]: Изд. Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. С. 852.

<sup>33</sup> Изображение колонны может по Ф. Карлссону и П. Рейтерсварду указывать на символизм этого архитектурного элемента либо как знака добродетели Силы, либо как символа Христа, апостолов, просто Добра. Carlsson F. Op. cit. P. 78–86; Reutersward P. The Visible and invisible in art: essays in the history of art. Vienna, 1991. P. 106–110.

<sup>34</sup> Суд. XVI, 23–30.

<sup>35</sup> Reau L. Iconographie de l'art chretien. Paris, 1958. Vol. 2, p. 2. P. 576.

<sup>36</sup> Матф. XXVII, 47–55; Марк. XIV, 43–49; Лук. XXII, 47–53; Иоан. XVIII, 1–12.

<sup>37</sup> Матф. XXVII, 26–31; Марк. XV, 15–20; Иоан. XIX, 1–3.

<sup>38</sup> Лук. XXIII, 27–31.

<sup>39</sup> Иоан. XX, 24–29.

<sup>40</sup> Матф. XXVIII, 1–12; Марк. XVI, 1–10; Лук. XXIV, 1–11; Иоан. XX, 1–13.

<sup>41</sup> Rochais, l'abbe. Op. cit. P. 220.

<sup>42</sup> Ibid. P. 223–226.

<sup>43</sup> Исследования А. Я. Гуревича, а в особенности изучение им иконографии тимпана Отена, разносторонне анализируют этот феномен сознания человека средневековья (Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М.: Искусство, 1989. С. 94–130).

<sup>44</sup> Матф. XXIV, 30; Откр. I, 7.

<sup>45</sup> Откр. XIX, 13–21.

<sup>46</sup> Male E. Op. cit. P. 212.

<sup>47</sup> Ibid. P. 213.

<sup>48</sup> James M. R. Pictor in Carmine: archeologie or miscellaneous tracts relating to antiquity / publ. by the Society of Antiquaires of London. Oxford, 1951. Vol. 94. 2nd ser. P. 141–166.

<sup>49</sup> «Ты украшаешь потолки и стены разнообразными творениями и являешь очам некое подобие Рая Божия с дивными цветами, зелеными травами и листвою, где души святых получают короны разного достоинства». Цит. по: Брук К. Возрождение XII в. // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 180.